

プラトニズムの転倒と哲学的スタイル

——ドゥルーズにおける三つの「仲介者」——

黒 木 秀 房

はじめに

本稿ではジル・ドゥルーズにおける「仲介者 (intercesseurs)」概念を、ニーチェから受け取った初期ドゥルーズ哲学のモチーフの一つである「プラトニズムの転倒 (renversement du platonisme)」と、その帰結として生まれる新たな哲学を表現するための新たなスタイルの探求という観点から論じる。ドゥルーズにおける「仲介者」概念は『シネマ 2』(1985 年)と『記号と事件』所収の「仲介者」(1985 年)において提示され、『哲学とは何か』(1991 年)における「概念的人物 (personnages conceptuels)」へと結びついていく概念である。しばしば哲学の営みの一つのエレメントを「概念創造」とするドゥルーズにとって、「創造とは仲介者のことである」¹⁾と述べていることから、いかに「仲介者」概念が重要な位置を占めているかが分かる。しかし、概念創造を扱った論文はしばしば見られるが、これまで「仲介者」概念を主題的に扱ったものは少ない。それはおそらく、ドゥルーズが扱った芸術作品がどのようにしてドゥルーズ哲学に影響を及ぼしたのかという問題を扱ったり、あるいはドゥルーズ哲学から何らかの批評装置を取り出し、それを芸術作品に接続することはあっても、ドゥルーズ哲学のうちに潜む芸術の創造理論を扱ったものが少ない、ということが一因として考えられる。そこで、映画や文学との出会いの中で醸成されてきたこの概念の背景を追いながら、『シネマ 2』や「仲介者」の中で散発的に言及されるこの概念を整理し、この概念がドゥルーズ哲学においてどのような位置にあるかを示すことが本稿の目的である。

まずは、なぜ哲学に新たなスタイルが要請されるのか、その理由を探った上で、ピエール・ペローの映画について言及しながら生成される仲介者についてその生成過程を追う。さらに、ゴダールの映画から抽出される異なる機能を持つ仲介者に言及した後、バートルビー論を例として取り上げながらエクリチュールによって創造される仲介者について考察する。

1. 真理の危機とスタイルの問題

哲学が何らかの形で真理に関係するということが真であるならば、哲学におけるスタイルの問題とはこの真理をいかに記述するかということであろう。したがって、このスタイルの問題が浮上するのは真理が危機に晒された時である。「時間はつねに真理という観念を危機にさらすものであった」²⁾とドゥルーズが述べるように、真理の危機は時間によって引き起こされる。ドゥルーズによれば、この真理の危機はライブニッツによって「中断」³⁾され、ニーチェによって「けりがつけられた」⁴⁾のである。

ドゥルーズにおけるこの二人の思想的布置を確認しよう。現在において可能である世界を措定し、実際にその世界が実現したとしても、あるいは実現しなかったとしても、両方の可能性を含んでいる現在には必然的に偽となるが故に矛盾している。この矛盾を解決しようと考案されたのがライブニッツの「共不可能性 (impossibilité)」という概念であった。そして、異なる複数の世界が共存するこのライブニッツの理念に対して、ニーチェはこの世界に留まりながらも真理概念を刷新する。つまり真なるものの形態から、この世界の真なる形態とは異なるもの、すなわち「偽なるものの力能 (puissances du faux)」がその地位を奪うのである⁵⁾。この世界が別の世界となるのではなく、この世界のまま変わるということはこの世界における可能性が実現されるかどうかではなくて、可能性そのものが消尽され、必然的に現在における偽なるものが真理に生成変化することが条件である。そしてこの生成変化を可能にするのは、形態という不動で堅固なものに結びつけられた真なるものから、可変的で絶えず他の力と結びつく力を解放することである。

このようなドゥルーズ哲学のニーチェ主義的な側面は、初期から「プラトニズムの転倒」として存在していた。プラトンのイデア論は神話によって打ち立てられたモデル、イデアとの内的な類似によってそのコピーは事物と類似するというものである。換言すれば、イデアとの類似を仲介して、事物に類似するのがコピーであると言えよう。プラトンにおいては内的な類似に基づかないコピーをシミュラクルとして区別し抑圧するが、このシミュラクルとはイデアとは結びつかず、もはやコピーの一亜種ではない。このシミュラクルあるいは「偽なるものの力能」の解放こそがニーチェの企図であり、「プラトニズムの転倒」である。

この「プラトニズムの転倒」は既存の真なるものを破壊するに留まるのであろうか。もしそうだとするならば、真理というものはどこにもない

か、あるいは真理はあらゆる条件において真理であるということになってしまわないだろうか。「プラトニズムの転倒」とは、もちろん「真理は時代によって変化する」⁶⁾ということでもなければ、「各人にそれぞれの真理がある」⁷⁾といった相対主義を意味しているわけではない。ドゥルーズにおいて「真理は到達されたり、発見されたり、作り直されたりすべきものではなく、創造されなければならない」⁸⁾ものとして新たに規定されるのである。真理は単に創造物であるだけでなく、絶えず生成変化をするような創造であるからして、創造としての真理を単一の観念で指し示すことは不可能である。このような真理を哲学はどのように表現したらよいだろうか。

この問題は、とりわけ『差異と反復』において繰り返される表象批判に結びつくと考えられる。なぜならば、表象とは理想的なモデルとの類似によって顕在化したもの、同一性の優位によって定立されるものであるからである。ドゥルーズはこの表象を中心としたエスティックを二種類に分割した上で、なおかつ二つのエスティックが混じり合うもう一つのエスティックを提示する。

私たちは表象を異なる性質の形成作用に対立させてきた。表象の基本要素的概念は、可能的経験の条件として定義された諸カテゴリーである。しかし、この諸条件は現実的なものにとってはあまりに一般的で、あまりにゆったりとしている。網があまりにたるんでいるので最も大きな魚でさえも通り抜けてしまう。その時、エスティックが還元不可能な二つの領野に分裂することは驚くべきことではない。一つは、現実的なものから理論の可能的経験との一致しか差し引かない感覚可能なものについての理論であるエスティック感性論であり、もう一つは、他方を反映する限りにおいて現実的なものの現実性を受け取る美についての理論であるエスティック美学である。条件づけられたものよりもゆるくなく、カテゴリーとは性質上異なる現実的経験の条件を私たちが決定するとき、全てが変わる。その時、エスティックの二つの意味は混じりあい、ついには感覚可能なものの存在が芸術作品において明らかになり、同時に芸術作品が実験として現れるようになる。⁹⁾

要するに、表象は現実的なものとその現実的なものを感覚するものとの一致という理想の状態を前提としており、この理想の状態と表象されたものとの距離を測るためには、その基準を現実的なものの側に置くか、感

覚するものの側に置くかによって感性論か美学かという二種類に分かれるということである。しかしドゥルーズにおいてエスティックとは、このアイデアによって条件づけられていた可能的経験ではなく、アイデアを経由せずに現実的なものとの等価物を産み出す現実的経験の諸条件を規定するものであり、その等価物に現実性を与えるのが芸術作品であるといえる。したがって、哲学が真理を表現する際に、表象ではなく、現実的経験の諸条件を規定するエスティックを利用しているということは大いにありうるのではないか。あるいは、芸術作品そのものからあるエスティックを抽出し、それを哲学に応用しているのではないだろうか。実際、ドゥルーズは以下のように述べている。

哲学的表現の新しい手段の探求はニーチェによって開始されたのだが、今日ではその探求は、たとえば演劇や映画のような或るいくつかの芸術の刷新との関係において追究されなければならない。¹⁰⁾

ニーチェによって哲学的表現の新たな探求が試みられると言うのは、ニーチェにおいて真理の問題に「けりがついた」とドゥルーズが考えていることと同時であり、その新たな探求が芸術と見合った形で行われるのは、芸術こそが「偽なるものの力能」を即自的に存在させようと取り組んできたからに違いない。その仕方は、おそらく芸術と哲学では大きく異なるであろう。それはただ単にそれぞれのジャンルにおいて扱う素材が異なるということだけではなく、それぞれのジャンル内の問題として真理の問題にぶつかり、それぞれの仕方で新たなスタイルを築きあげているからである。ドゥルーズはそのような違いに敏感でありながらも、哲学と芸術の間に並行関係を見出し、独自の哲学へと結晶化させていったのではなかろうか。しかし、それは一体どのような点においてであるのだろうか。以下、具体的に考察していきたい。

2. 仮構作用と仲介者

ドゥルーズが「偽なるものの力能」の問題を芸術にも見出していることを端的に示すのは、『シネマ2』第6章「偽なるものの力能」においてである。ここでドゥルーズは、1960年前後の映画が映画独自の問題系における真理を問題にしていたことを再発見している。この1960年前後の映画とは、具体的には3つの映画運動、ダイレクト・シネマ (le cinéma

direct), 体験の映画 (le « cinéma du vécu »), シネマ・ヴェリテ (le « cinéma-vérité ») のことを指す¹¹⁾。これらの映画は現実に基づく映画 (ドキュメンタリー映画, ルポルタージュ映画), あるいはそのような映画に直接的に影響を受けた映画である。これらの映画が真理を問題にすることができたのは、技術革新によって 16mm のポータブルカメラが発明され、映画の新たなスタイルを可能にしたことと不可分ではない。この発明は映画作家が撮りたいものを即座に、そして長時間撮れるようになり、現実により近いものをフィルムに納めることができるようになったと感じさせることになる。もちろん、単にカメラの移動がより密接に人間の運動と結びつき、対象との親密さを獲得することが真理に結びついているわけではない。それでは一体、「偽なるものの力能」をどのように映画の中に発見し、芸術作品として構成するに至る過程を観ているのだろうか。

ドゥルーズが言及する 1960 年前後の映画運動の中でも、カナダのドキュメンタリー作家ピエール・ペロー (Pierre Perrault, 1923-1999) に注目したい。この映画作家は、『シネマ』で何度も取り上げられるばかりでなく、『記号と事件』の「仲介者」でも言及されており、ドゥルーズが特別な重要性を与えていることが示唆されているからである¹²⁾。まずは、簡単な事実を確認しよう。ドゥルーズの区分によれば、映画には〈フィクションの映画〉と〈現実の映画〉があり、現実の映画のうちには〈ドキュメンタリー映画〉と〈ルポルタージュ映画〉がある。そしてピエール・ペローはルポルタージュ映画のうちに数え入れられる¹³⁾。ドキュメンタリー映画やルポルタージュ映画は多種多様であり、国によってこの概念は異なる変遷を辿っている。したがって、一義的に定義することは不可能であるが、戦後ドキュメンタリー映画と呼ばれるものの中でも政治的、あるいは社会的題材を扱ったものが多くあり、その一部は社会変革の一翼を映画に担わせようと試みるものがあったことは認められる。その多くが隠蔽された事実、あるいは知られていない事実を明らかにし、それを客観的に観客に提示することが目的である。つまり、不可視なものを可視的にするのであり、その客観性は (モンタージュなどの事後的操作によって加工可能であるにしても) カメラという機械的知覚が保証しているように思われる。敷衍して言うならば、現在ある可視的な事実とは別の事実が存在していることが前提としてあり、この事実¹⁴⁾に正当性を付与しながら可視化することによって、すでに可視的であった事実の虚偽を暴露することがこのような映画の狙いであると言えよう。これに対してペローは、すでにある神話が唯

一の真実ではないということを示すのだが、この目的に対してとる手段はいささか異なる。

ペローの狙いは、まず何よりもいかなる言説にも回収されることなくマイノリティーの言表行為を可能にすることにある。資本主義や帝国主義におけるマイノリティーは、彼らの身体や彼らが住む土地に根ざしたものについては語り得ないという状況にある。それには複数の要因が考えられる。第三世界においては読み書きを習得している人が少ないという事実だけでなく、人間は自ら語り得ぬものについては神話などの物語を経由してその語り得ぬ事象について理解しようとしてきたが、その物語を植民者や支配者の言説に覆われてしまっている状況がある¹⁴⁾。さらには、被植民者や被支配者の側でも支配されていることを正当化するための言説に覆われてしまっている。この二重の支配的言説に囲まれているマイノリティーの言説を何者にも従属させずに救い出すためにペローがとる手段は特異なものである。例えば『世界の続きのために』では、すでに行われなくなった伝説のイルカ漁を再開するように現地住民に促し、それが成功するかどうかは分からないのにもかかわらずフィルムを回し続けるのである。したがって、ペローは不可視な事実を前提としているわけではない。むしろ失われた集团的統一性を回復することを目的として、神話を事実化しているといえよう。この目的を実現するために、ペローは以下のことに注意を払っているように思われる。一つは、ペロー自身が芸術家として人物と観客の間に介在しないことである。ペロー自身が介在してしまうことになれば、それはペローの言説に回収されてしまうということになり、彼の意図するところではないにせよ、ペローの言説にマイノリティーのパロールに従属させることになってしまうだろう。次に、何よりも重要なのは現実的なものであるということである。したがって、夢や無意識といった想像的なものに頼ることなく、マイノリティーの未だ語り得ぬ何かを捉えなければならない。そして最後に、エクリチュールではなく、パロールに基づくということである。エクリチュールとしてすでに書かれたシナリオや物語に依拠することなく、マイノリティーのパロールそのものを捉えることが重要なのである。

このペローの目的及び手段についてドゥルーズは以下のように述べている。

ペローがケベックの實在の人物に話しかけるのは、単に虚構作用 (fiction) を

退けるためだけではなく、虚構作用に浸透している真理のモデルから虚構作用を解放するためでもあって、反対にこのモデルに対する仮構作用 (fabulation) の純粋で単純な機能を回復するためである。(中略) 映画がとらえなければならないのは、客観的、主観的側面を通じた、実在の、あるいは虚構の人物の同一性ではない。そうではなく、実在する人物の生成変化をとらえなければならないのであり、そのとき人物は自分自身を「虚構化」し始め、「伝説化する現行犯」となる。こうして、民衆の作り話 (invention) に貢献するのである。人物は前後分離可能ではなく、ある状態から別の状態への移行のうちに前後を結びつける。人物が彼自身、別の人物となるのは、決して虚構的になることなく、仮構作用し始めるときである。そして映画作家の側でも、別のものとなるのは、こうして映画作家自身の虚構作用を人物達自身の仮構作用にそっくり替える実在の人物に「仲介」されるときである。人物と映画作家はともども民衆の創出=作り話 (invention d'un peuple) の中で通じ合う。¹⁵⁾

すでにみた「プラトニズムの転倒」を想起しよう。ペロー以前の現実に基づく映画（ドキュメンタリー映画、ルポルタージュ映画）は、カメラが捉える主観的なイメージが客観的なものとして捉えられるとき、その映画が真実に迫っているとされるような主体=客体という真理のモデルを介したものであった。これに対し、ペローの映画はこの真理のモデルを仲介しない、純粋な仮構作用 (fabulation) によって直接的に現実と結びつこうとするのである¹⁶⁾。まさに、植民者による真実とも、知識人によって暴露される真実とも異なる真理がここでは問題となるのだ。ペローにおける真理は、実在する人物の仮構作用とその効果である。このような仮構作用は、あの事実に対して、この事実を提示するのではなく、映画に撮られることによる登場人物たちのビフォア・アフターを提示するのでもない。映画が捉えなければならないのは、単なる現場の状況の表象ではなく、仮構作用の効果そのもの、実在する人物の生成変化の直接的なイメージである。ペローにおいては、実在の人物が神話を現実化するその過程を撮影することによってこのイメージを得ている。

しかし、実在の人物に「仲介」されて映画作家の方でも生成変化することとは一体どういうことであるのか。一般的には「仲介する」とは、何かと何かの間を取り持つことであり、「仲介者」とは第三者的存在のことである。ところで、引用したドゥルーズの文章からは、実在の人物と映画作家の二項関係の中で仲介が行われているように見えるが、ギー・ゴー

ティエによれば、実在する人物の中のある特権的な人物、知識人が仲介しているのである¹⁷⁾。このような知識人を仲介することは実在する人物の言説を知識人の言説へと回収されてしまうように思われる。しかし、ペローの映画においてはしばしば議論の場面が登場するが、仲介者との議論を通じて、物語の論理ではなく、この議論の言説の論理に従ってイメージが構成されているのであるがゆえに、固有の言説に回収されることを免れているのである¹⁸⁾。

また、「プラトニズムの転倒」では、アイデアを仲介することなく、直接に事物との等価物を創造することが問題であったにもかかわらず、仲介者を必要とすることに対して、語源的な側面から証明することが可能である。「仲介する (intercéder)」とは、inter「間、相互」と céder「譲歩する、折れる、曲がる」の合成語であり¹⁹⁾、「間を取りなす」といった意味であるが、他に「パロールによってその影響を行使する」という意味を持ち、défendre「弁護する」などといった言葉と近接領域にある²⁰⁾。このような分析からパロールによって実在する人物の生成変化を証立てるという意味を「仲介する」という言葉から引き出すことができる。この証立てが必要なのは、アイデアが不動のものであるがゆえにそれを認識するものがどのような条件下であっても認識することができるのに対し、生成変化は前後の違いではなく、運動であるがゆえにその運動を捉えることができるものによる視点が必要なのである。仲介者の機能は、生成変化を引き起こす、いわばトリガーであると同時に、その証人でもあるのだ。

映画作家でも生成変化が起きるとするならば、このような仲介者を通じて実在の人物の生成変化を捉え、それを映像化しようとしてイメージを構成するその仕方においてである。すでにみたように、諸イメージは物語の論理ではなく、議論の論理にしたがって構成される。このような諸イメージの構成方法をドゥルーズはケベックの「自由間接話法 (discours indirect libre)」と呼んでいる。

それは物語 (récit) のシミュレーションであり、伝説とその変貌であり、ケベックの自由間接話法、双頭の、千の頭の、「少しずつ」の話法である。そのとき映画はシネマ・ヴェリテと呼ばれうるが、あらゆる真なるもののモデルを破壊することで、創造者、つまり真理の生産者になるだけに、なおさらこうした呼び名がふさわしい。シネマ・ヴェリテは真理の映画ではなく、映画という真理であるだろう。²¹⁾

ドゥルーズによれば映画における自由間接話法はパゾリーニによって発見された方法であるのだが²²⁾、それは主観ショットと客観ショットの単なる混合でも、一体化でもない、第三の回路による結合である²³⁾。このように実在する人物を仲介し、映画作家共々生成変化することによって第三の回路が生まれる。ドゥルーズが意図的にペローの「ダイレクト・シネマ」を「シネマ・ヴェリテ」と言い換えているのは、ペローの映画がダイレクトにではなく、仲介者が介入しているからであり、これは「民衆が欠けている」²⁴⁾という戦後における政治的真理に対応し、新たな真理、つまり伝説を仮構することによって失われた集団的統一性を回復し、新たに民衆を創出するという単なる事実とも虚構とも異なる映画の真理を創造しているからである。

3. 反射＝反省から創造への転換

自由間接話法についてより具体的に語られているのは、ドゥルーズがジャン＝リュック・ゴダールの映画作品に言及している時である。自由間接話法ということで問題となるのは、諸イメージ間の関係であり、いかにして諸イメージが接続され、ひとつの作品を形成するのかということである。自由間接話法を用いる作家はそれぞれの仕方での諸イメージを関係づけるのであり、ゴダールもまさに彼特有の仕方に関連づけているのである。それはドゥルーズによって「非合理的切断」と呼ばれている。

しかし映画についても数学と同様である。一方で合理的といわれる切断が、その切断によって分離される（一方の終わり、他方の始め）二つの総体のうちの一つをなしており、また現代の映画におけるように、切断は間隙となり、非合理的であって、総体のうちの両部分のどちらの部分にもならず、一方に終わりが無いのと同様、他方にも始まりがない。誤ったつながりとは、このような非合理的切断なのだ。²⁵⁾

ゴダール以前の映画は、作者と人物と世界の間に統一性があり、映画全体として表現される意味に応じたイメージの連続体があった。そしてショットとショット、シーンとシーンの間の切断があったとしても、そのような意味に応じた合理的切断であったのである。それに対して非合理的切断によって生じた空隙、空虚、裂け目は、イメージの連鎖に絶対的外部をもたらすのである。つまり、連続するイメージが一見すると無関係のように見

え、二つのイメージが間違っつなげられてしまったかのようにさえ見えるようなイメージとイメージのつなぎ方である。このような非合理的切断、つなぎ間違いがゴダール映画の一つの特徴である。

この一連のイメージ群はいかにしてこの非合理的切断にも関わらず、総合を可能にしているのだろうか。ゴダールの映画においては諸イメージが完全に無調的に並べられるのではなく、主体—客体の統一性とは異なるある統一性を持つ。ドゥルーズはこの統一性を「カテゴリー」にみているのである。カテゴリーとは何であるのか。ここではアリストテレス²⁶⁾からカントを経由する概念の思想史の変遷について言及することはできないが、これまで観てきた論旨である「プラトニズムの転倒」に照らし合わせて非常に単純に述べるとするのなら、アイデアが個体の外にある一つの理想型であるのに対し、カテゴリーとは個体に分有されている性質である。そしてアイデアを仲介するのではなく、カテゴリーを仲介することによって個体に内在する真理を表現することができる、とひとまず述べることは可能であるように思われる。映画に当てはめて言うならば、カテゴリーを仲介することによって、映画がどのようなイメージの諸セリーによって構成されているかを述定することができるようになる。しかし、ドゥルーズにとって重要なのは、既存のカテゴリーによる認識の構成ではなく、カテゴリーを創造することである。

数学者のプーリガンは分離不可能な二つの審級として一方では問題を、他方では定理あるいは包括的総合を区別していた。問題がセリーの条件を未知の要素に課すのに対して、包括的総合はカテゴリーを固定化し、そこから諸要素が抽出される（点、直線、曲線、平面、球体など）。ゴダールはたえずカテゴリーを創造する。彼の多くの映画で言説の果たすとても特殊な役割はそこから由来する。ダネーが注目しているように、そこでは言説の一ジャンルが、いつも別の一言説を参照する。ゴダールは、例え諸カテゴリーが彼に再び一つの問題を与えることになるにせよ、問題からカテゴリーへと向かうのである。²⁷⁾

つねに既に与えられたカテゴリーと真理が結びついているのではなく、カテゴリーを創造することによって真理を創造している。この創造は定理から問題ではなく、問題から定理へと移行する。つまり、カテゴリーによってセリーが措定されるのだが、固定された諸カテゴリーからある要素を引き出すのではなく、ある要素にあるセリーの条件を課すことによって既存

のカテゴリーや既存の要素に揺さぶりをもたらし、新たなカテゴリーの創造へと導くのである。実際にゴダールが作品ごとに異なるカテゴリーを創造しているように、毎回この新たなカテゴリーの創造を行うのである。

具体的にみるならば、映画全体が一つのジャンルを反映している場合（ミュージカルに対応する『女は女である』、漫画に対応する『メイド・イン・USA』）もあれば、カテゴリーを個体化し、介入すること（『勝手にしやがれ』におけるジャン＝ピエール・メルヴィル、『女と男のいる舗道』におけるブリス・パラン、『中国女』におけるフランシス・ジャンソン）、さらには『ウィークエンド』においては色彩が一つのカテゴリーであるとさえドゥルーズは述べているのだが²⁸⁾、映画作家のヴィジョンに従って、イメージの各セリーが配置され、その中でも特権的なカテゴリーを仲介することによって、諸カテゴリーが交錯するのである。まさに、ドゥルーズはヌーヴェル・ヴァーグの代表的な映画作家であるゴダールの革新性をここにみているのではないだろうか。ゴダールは映画というカテゴリー、ジャンルに演劇、ダンス、小説、詩といった近接する諸ジャンルを導入することによって映画そのものを問い、モンタージュの新たな映画文法を作り上げてきたからである。例えば、ドゥルーズが仲介者の例として挙げたゴダールの『女と男のいる舗道』におけるブリス・パランの役割を鑑みるに、それは一見すると単なるすれ違う会話にしか見えない²⁹⁾。しかしながらむしろ、言語哲学者と娼婦の言説がすれ違う瞬間を積極的にとらえているとも言える。この瞬間は、異なる二つの系列、二つのカテゴリーが交差し、作者におけるヴィジョンが生成変化する地点である。すなわち、ある特権的なカテゴリーを仲介することによって映画というジャンル自体を新たなものにしているのである。このようなゴダールの映画を「小説的 (romanesque)」と形容しながら、ドゥルーズは以下のように述べている。

バフチンは小説を叙事詩や悲劇との対比によって、もはや集団的あるいは配分的統一性をもたないものとして定義した。その統一性によって人物が未だ唯一かつ同一の言語行為 (language) で伝えていたのである。反対に、小説は必然的に、或る時は匿名の日常言語、或る時はある階級、ある集団、ある職業の言語 (langue)、また或る時は人物に固有の言語を取り入れるのである。したがって、人物、階級、ジャンルは、作者の自由間接話法を形成するのだが、作者が彼らの自由間接的ヴィジョンを形成する限り、その範囲内においてである。（彼らが見るもの、彼らが知っていること、知らないこと）。あるいはむしろ人

物達は作者の言説－ヴィジョンにおいて自由に自己を表現し、作者は人物たちの言説－ヴィジョンにおいて、間接的に自己を表現する。要するに、小説、その「多言語主義」、その言説、そのヴィジョンを構成するのは、匿名の、あるいは人称化されたジャンルにおける反射＝反省(réflexion)である。ゴダールは小説に固有の力能を映画にもたらし、彼は反射＝反省の(réflexif)諸タイプを仲介者とみなすが、そうした仲介者たちを介して、絶えず、〈私〉は一つの他者であるのである。³⁰⁾

たしかにペローは、一つのすでにある前提とされている物語(récit)に回収されることなく、また己の言説に回収することがないように、仲介者を介した議論における言説の論理に従うという戦略をとるのに対し、ゴダールは様々なタイプの言語を交錯させる。しかし、このそれぞれ固有な言語が交錯するのは、共通の前提を持つ日常会話のようなコミュニケーションによってではありえないだろう。この交錯は作者のヴィジョンに従って配置されるのであり、各セリーが反射しあい、既存のカテゴリーを反省する事によって作者のヴィジョンもまた生成変化する。この生成変化するヴィジョンを可視化するのは、またしても仲介者を介してなのである。

しかし、ドゥルーズの「哲学者は創造者であって反省するのではない」³¹⁾という言葉を想起するならば、反省(réflexion)と創造(création)が相対立する概念として用いられ、ゴダールにおけるカテゴリーの創造はドゥルーズにおける哲学とは無関係なものとして提示しているかのように思われる。しかしすでにみてきたように、ここでの反省とは、諸カテゴリーを相互に反射することによって既存のカテゴリーを問題化し、カテゴリーそのものの創造を促す限りでの反省であって、諸セリーや諸カテゴリーを一方のカテゴリーに統合することや、あるカテゴリーに基づいて他のカテゴリーを反省することではない。したがって、外部ジャンルの反映としての個体化したカテゴリーである仲介者は、生成変化の証人であると同時にその動因であって、既存のカテゴリーの反射＝反省から創造へと転換する機能を持つということができる。

4. 生成変化の再開

これまでみてきた二つの仲介者は、ペローにおいては実在の人物が仲介者であり、ゴダールにおいてはカテゴリーがその役割を担っていた。また、この両者ともが映画においてみられる仲介者であった。そこで今度

は、パロールではなくエクリチュールにおける仲介者がどのような機能を持つのかという点について考察したい。「エクリチュールは生成変化と分ち得ないもの」³²⁾であり、生成変化には仲介者が必要であるから文学においても仲介者がいると考えることは不自然なことではない。ただし、エクリチュールとはいっても、カテゴリーの構成要素として機能しうる映画内テキストではなく、ここでは文学におけるエクリチュールを問題とする。もし、文学が単なるモデルの表象ではなく、人物を立ち上げるものだとするならば、仲介者もまたエクリチュールそのものの力によって立ち上げられるものであるからである。さらにドゥルーズにとって文学における創造とは「健康の創造」であり、文学の健康とはペローの映画の狙いと同じ「民衆の創出」であるが³³⁾、エクリチュールにおける仲介者とこれまでみてきた仲介者との違いはあるのだろうか。数ある文学論の中でも最も生成変化と民衆の創出の関係について具体的に語られていると思われるバートルビー論を採り上げながら考察して行きたい。

ドゥルーズはメルヴィルの『代書人バートルビー』に二人の特権的な登場人物を観ている。すなわち、バートルビーと代訴人である。まず、この二人の役割を簡潔に示しておくならば、通常の英語の使用法ではあり得ないバートルビーの決まり文句「I would prefer not to」の反復が、代訴人に影響を及ぼす。これまでみてきたように仲介者が生成変化の証人であるという構図を当てはめるとするならば、生成変化するのがバートルビーであって、その生成変化を証立てるのが代訴人の役割である。まずは、バートルビーの性質について考察しよう。この性質は端的に「基準とすべき背景が何もない人間」³⁴⁾として示されている。つまり「特性がない」という特性を持つ人間であり、あるいは非-人間とさえ言える。特性がないというのは、決まり文句が不可能性の提示、あるゆる意志の欠如を指し示しており、バートルビー自身が述べたことだけでなく、その背後に前提としているものを無効にしてしまうからである。これによって周囲の人物との関係は、あらゆる前提が無効になるが故に始めからやり直しの印象が与えられるのである。このバートルビーのことをドゥルーズは「オリジナルな人物 (original)」とも呼んでいる。

各々のオリジナルな人物は力強い単独の形象 (Figure) であり、説明可能ないかなる形態 (forme) からものはみ出す。オリジナルな人物はきらめく表現の言葉 (trait) を放っていて、執拗にもイメージなき思考、答えなき問い、極端で合理

性を欠いた論理を表している。生と知の形象である彼らは表現不可能な何かを知っていて、計り知れない何かを生きている。彼らには一般的なところは何もなく、特別でもない。彼らは知識から逃れるのであり、心理学をものともしない。³⁵⁾

このように作家が立ち上げるのは、いかなる形態 (forme) からでも逃れる形象 (Figure) である。換言すれば、新たな形象 (Figure) とはいかなる形態 (forme) の固定された輪郭からも漏れ出る (fuir) 力能のイメージである。したがって、オリジナルな人物の特徴を表しているのは「特徴がない」という特徴＝線 (trait) だけを持つものである。しかし、「プラトニズムの転倒」という観点からすれば、original という語を用いていることに違和感がある。なぜならば、オリジナルーコピーの関係からシミュラクルを解放することこそが「プラトニズムの転倒」の目的であったからである。パートルビーはたしかに日常的なコミュニケーションがとれないという意味では「奇抜」ではあるが、original という言葉にある、オリジナルーコピーの関係で示されるような「モデル」といった意味や「根源的」といった意味を無視することはできないように思われるのである。

これまでみてきた生成変化との明確な違いを見出す事ができる。それは、二つの仲介者が、既存のものを物語 (récit) あるいはヴィジョンに従って生成変化した後、さらに作者の側でも生成変化するのに対し、パートルビーにおいては、まず作者のラングの生成変化（言語の外国語化）が先であり、この生成変化による決まり文句の力能に従って生成変化を起こすことが可能になるのである。したがって、シミュラクルの地位がオリジナルの地位と完全に取って代わるのがこのパートルビーにおいてなのである。もはや既存の物語とカテゴリーを経由せず、言語の生成変化のみによって立ち上げられる始源的人物なのである。プラトニズムにおいてはオリジナルとの同一性が問題となるのに対し、パートルビーにおいてはオリジナルの生成変化の証立てが必要となる。

オリジナルな人物達は第一の〈自然〉の存在であるが、彼らは世界あるいは第二の自然から切り離されているわけではなく、そこで彼らの効果を発揮するのである。彼らはそこから空虚、法の不完全、個別の被造物の凡庸さ、仮面舞踏会としての世界（これはムージルならば「平行運動」と呼ぶであろうものである。）を露にする。まさに預言者、オリジナルな人物ではない預言者の役割は、

世界における擾乱と、オリジナルな人物が世界に及ぼす言語に尽くし難い混乱を世界から見分ける唯一の存在であるというものである。³⁶⁾

ドゥルーズがパートルビーの世界を二元的にとらえていることをはっきりと見て取ることができる。諸人物が住む世界は第二の自然においてであるが、凡庸な諸人物と一線を画すオリジナルな人物は第一の自然に属しつつ、第二の自然において効果を及ぼす。その効果とはラングの生成変化による第二の自然における生成変化に他ならない。つまり、仲介者を通じて第一の自然を仲介することで第二の自然においても生成変化が起きるのである。しかし、オリジナルな人物を見ることが出来るのも特別な人物であって、この証人の役割を担うのが代訴人であり、ドゥルーズは「預言者(prophète)」と呼んでいる。

すでにペローの生成変化においてみてきたように民衆の創出は反響する生成変化によって行われてきたが、パートルビーと代訴人はいかにして来るべき民衆へと生成変化しているのだろうか。この民衆の創出こそが、文学における目的である健康の創造であり、文学における真理の問題であった。

真理が可能となるには、人間の共同体はいかなるものであるべきか。真理と信頼。プラグマティズムは、すでにメルヴィルが行ったように、二つの前線で闘いを続けるだろう。すなわち、人間を人間に対立させるような諸特徴、修復不可能な不信を抱かせるような諸特徴に対する闘いである。だが同時に、〈普遍〉ないし〈全体〉、つまり偉大なる愛や隣人愛の名のもとにおける魂の融合に対する闘いである。³⁷⁾

ここで問われているのは、オリジナルな人物と人間の共同体である。しかし、さきほどみてきたようにそれには預言者が必要である。生成変化を描くには最低でもオリジナルな人物と預言者の二人の人物が不可欠であり、二つの人物の共存が創造としての真理の条件なのである。ただし、この共存は少なくとも「〈普遍〉」や「〈全体〉」に差異を従属させるように統合する形で行われるのではないことがわかる。高次の次元におけるある理想を仲介する形での統合はあり得ない。このような統合に変わってドゥルーズが提示するのは「信頼」による統合である。それは、意志の虚無を提示するオリジナルな人物に対する預言者の信頼であり、オリジナルな人物がオ

リジナルなままで生成変化することを待機することである。

しかし、このような楽観的な共同体など存在するのであろうか。文学が一つの理想郷を描きえたとして、それが哲学における真理の問題とどのように関係するのだろうか。ドゥルーズは文学にそのような楽観主義を見出し、哲学において創造される真理の一事例として文学を発見しているわけでは決してない。むしろ、『代書人バートルビー』で描かれているように思われるのは、アメリカが陥った一つの病である。博愛や慈愛の名の下に、父のイメージを経由して再び形態が押し付けられる病である。実際、ドゥルーズはこのような袋小路を発見しているのである。

カフカがマイナー文学について言う事になることをメルヴィルは彼の時代のアメリカ文学についてすでに言っていた。アメリカにはほとんど作家がおらず、民衆はそのことに無関心であるから作家は広く認められた巨匠として成功を取めるという状況にはいないが、この失敗においてさえ、それだけに一層、もはや文学史の表には出てこない集団的言表行為の伝達者でありつづけ、来るべき民衆または人間の生成変化の権利を守るのである。³⁸⁾

ドゥルーズはこの袋小路において悲観的になるのではなく、仲介者を通じて袋小路の只中にオリジナルな人物が持つ健康への兆しを見出している。ここで仲介者からもう一つの役割を見出すことは不可能ではないだろう。すなわち、再び生成変化を開始すべき地点を示すメルクマールとしての機能である。歴史的、地政学的、政治的な条件の中で、文学はある病を見出すが、例えば袋小路に陥ったとしても健康を志向している。その健康への志向性を表すオリジナルな人物は、絶えず生成変化するがゆえにそのような条件を逃れている。バートルビーにおける生成変化は代訴人を仲介してバートルビーの生成変化を証立てる機能を見るに留まっていたが、これまでの生成変化が仲介者を介して、実在する人物、個体化したカテゴリーが生成変化する一方で映画作家の方でもまた生成変化しているように、今度は言語の生成変化によって生まれたオリジナルな人物の生成変化を仲介することによって作品の外部に生成変化を促していると捉えることができる。

まとめ

新たなスタイルの探求としてドゥルーズが映画と文学から得てきたものをみてきたが、芸術について述べる時でもそれをドゥルーズの哲学の一部

として考えることができる。つまり、芸術について書かれた文章を哲学におけるエステティックの理論であると同時に概念創造の実践として捉えることができるということである。それを証明するためには彼がどのような概念を創造し、彼が言外にほめかすに留まっていたことをあぶり出す必要があった。本論では「仲介者」という概念を抽出し、ドゥルーズ初期からのモチーフである「プラトニズムの転倒」という観点から一貫した理解を得、さらには芸術の諸ジャンルを扱う後期ドゥルーズにおいて、どのような点でこの初期ドゥルーズのモチーフが延長され、新たな地点に赴いたのかということを明らかにしようと努めてきた。

そこで実在の人物、個体化したカテゴリー、預言者という三つの仲介者に分類し考察した。この仲介者の機能を一点においてまとめるとするならば、物語、ヴィジョン、言語の線にしたがった生成変化の証人であり、創造であるということである。創造されるものは、仮構作用による作り話、反射＝反省による新たなカテゴリー、言語の外国語化による新たな共同体である。このような三つの仲介者にはヒエラルキーがあるわけではなく、実際には三つの能力が様々な配分によって機能するだろう。真理の表現は、まさにこの仲介者が必要であることを芸術作品についてのドゥルーズの言説から抽出してきたわけだが、それと同時に芸術を仲介することによって「仮構作用」、「自由間接話法」、などの真理を創造するスタイルを概念化していることをみてきた。

しかしながら、これまでみてきた仲介者は、一見するとアイデアを仲介することなく、直接に生成変化を捉えるという「プラトニズムの転倒」の企図からは隔たっているように見え、むしろプラトニズムを遡及しているようにさえみえた。そのことは端的に *réflexion* や *original* といった語の使用という形で現れていた。しかし、仲介者を通じた生成変化によって開かれる政治的、倫理的問題の場を明確にすることによってプラトニズムへの逆行ではなく、むしろプラトニズムの転倒を極限まで押し進めた結果であるということができる。すなわち、プラトンが理想国家から芸術家を追放したのに対し、ドゥルーズは新たな共同体の創造に芸術の力を借りようとしているという点である。もちろん、芸術が革命を先導するようなロマン主義的なあり方ではなく、生成変化の再開の印を示す芸術のあり方においてである。そして哲学もまた芸術が指し示す地点から再開されるのではないだろうか。ドゥルーズは芸術家のウィンクに対して、わずかばかりの信頼で応えているのである。

注

- 1) Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, p. 171.
 (『記号と事件 1972-1990 年の対話』宮林寛訳、河出文庫、2007 年、251 頁。
 以下、PP と略す。尚、以下の引用文は、既存の邦訳を参照しながらもすべて
 基本的に拙訳によることをお断りしておく。)
- 2) Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 170.
 (『シネマ 2 * 時間イメージ』、宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・
 岡村民夫訳、法政大学出版局、2006 年、181 頁。以下、IT と略す。)
- 3) *Ibid.*, p. 171. (邦訳、182 頁)
- 4) *Ibid.*
- 5) Cf., *Ibid.*
- 6) *Ibid.*, p. 170. (邦訳、181 頁)
- 7) *Ibid.*, p. 171. (邦訳、182 頁)
- 8) *Ibid.*, p. 191. (邦訳、204 頁)
- 9) Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 1968, pp. 93-94. (『差異と反復』
 財津理訳、河出文庫、2007 年、上巻、194 頁。)
- 10) *Ibid.*, p. 4. (邦訳、8 頁)
- 11) シネマ・ヴェリテの中心人物であるジャン・ルーシュと「偽なるものの力能」
 との関係は以下を参照。小河原あや「ジャン・ルーシュ映画監督『人間ピラミ
 ッド』の創造性：ドゥルーズ「偽なるものの力能」を手がかりに」、美学 59 号、
 美学会、2008 年、154-166 頁。
- 12) Cf. PP, pp. 165-184. (邦訳、243-271 頁)
- 13) Cf. IT, p. 210. (邦訳、208 頁)
- 14) ここでは、詳細に論じることができないが、この問題をサバルタンの問題と
 して論じることが可能である。スピヴァクはドゥルーズとフォーコーの対話「知
 識人と権力」(1972 年)を、彼らが主体を批判しながら新たな主体を立ち上げ
 ているといって批判しているが、ペロー、そしてドゥルーズもまた、サバ
 ルタンがサバルタン自身で語ることの不可能性について十分に自覚的であっ
 たように思われる。Cf. Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern
 Speak ? », in *Marxism and the interpretation of culture*, ed., Cary Nelson
 and Lawrence Grossberg, Chicago, University of Illinois Press, 1988.
 (『サバルタンは語ることができるか』上村忠男訳、みすず書房、1998 年。)
- 15) IT, p. 196. (邦訳、209-210 頁)
- 16) 仮構作用とは、ドゥルーズ自らもしばしば指摘している通り、ベルクソンの
 『道徳と宗教の二源泉』第二章「静的宗教」において主題的に扱われる「仮構
 機能 fonction fabulatrice」から導き出されている。このベルクソンの概念に
 ついては以下を参照。谷口薫「ベルクソン哲学における仮構機能 fonction

- fabulatrice, fabulation について」, 『哲学雑誌』, 117号, 2002年, 157-174頁.
- 17) 例えば, 「人類学者のセルジュ＝アンドレ・クレットは, 二つの偉大な『インディアン』の映画における, ケベックの映画作家とインディアンの間の特権的仲介者である」と述べている. Guy Gauthier « Une écriture du réel », in *Écritures de Pierre Perrault : les dossiers de la cinémathèque*, 11, Montréal et Paris, La Cinémathèque québécoise & Edilig, 1983, p. 27.
 - 18) 「それが意味するのは, 言説の論理である論理に従って, 映画作家がパロールを組織するのであって, 必ずしも物語りの論理に従うものではない。」 *Ibid.*, p. 29.
 - 19) ここから「仲介する (intercéder)」という語について「襞 (pli) を折り広げる = 説明する (ex-pli-quer)」という『襞』で展開されることになるドゥルーズの発想を結びつけることが可能であるように思われる.
 - 20) ペローにおいては truchement という語を使用しているが, すでにギー・ゴージェがペローの虚構作用批判を明確に抽出しながら intercesseur という語を選択している. Cf. Pierre Perrault et René Allio, « Cinéma du réel et cinéma de fiction : vraie ou fausse distinction ? — Dialogue entre Pierre Perrault et René Allio », in *Écritures de Pierre Perrault : les dossiers de la cinémathèque*, op. cit., p. 49. Cf. Gauthier, op. cit., p. 27.
 - 21) IT, pp. 196-197. (邦訳, 210 頁)
 - 22) Cf. *Ibid.*, p. 194. (邦訳, 207 頁)
 - 23) 「慣例では, カメラが『見る』ものが客観的であり, 人物が見るものが主観的となっている」. *Ibid.*, p. 193. (邦訳, 206 頁)
 - 24) 「現代政治映画があるとすれば, それは以下のことに基づく. すなわち, 民衆 (peuple) は実在しない. あるいは未だ実在していない. ……民衆を欠いている」 IT, p. 282. (邦訳, 300 頁)
 - 25) *Ibid.*, p. 236. (邦訳, 253 頁)
 - 26) ドゥルーズはゴダールの映画について「アリストテレス的な所がある」と述べている. *Ibid.*, p. 241. (邦訳, 258 頁)
 - 27) *Ibid.*, p. 241. (邦訳, 258 頁)
 - 28) Cf. *Ibid.*, pp. 242-244. (邦訳, 259-261 頁)
 - 29) 『女と男のいる舗道』におけるブリス・パランの非応答については以下を参照. 平倉圭『ゴダールの方法』, インスクリプト, 2010年, 111-114頁.
 - 30) IT, p. 244. (邦訳, 262 頁)
 - 31) PP, p. 166. (邦訳, 245 頁)
 - 32) Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 11. (『批評と臨床』, 守中高明・谷昌親訳, 河出文庫 2010年, 12頁.)
 - 33) *Ibid.*, p. 15. (邦訳, 19 頁)

- 34) *Ibid.*, p. 95. (邦訳, 157 頁)
- 35) *Ibid.*, p. 106. (邦訳, 173 頁)
- 36) *Ibid.*, p. 106. (邦訳, 174 頁)
- 37) *Ibid.*, p. 111. (邦訳, 181 頁)
- 38) *Ibid.*, p. 114. (邦訳, 185-186 頁)